

imagen fija e imagen móvil

Carles Candela

Recibido: 12.10.2013 - Aceptado: 20.02.2014

Resumen / Abstract / Résumé

El cine es un arte del tiempo, una forma de pensamiento y expresión capaz de mostrar los acontecimientos en su duración. Dicha capacidad supone que a través de él podemos plantearnos reflexiones acerca de la naturaleza del tiempo, su esencia y cómo esta puede ser revelada por medio de la forma fílmica. La puesta en relación entre sus elementos constitutivos fundamentales: la imagen fotográfica y la ilusión de movimiento, es decir, el choque entre imagen fija e imagen móvil ayuda a revelar la capacidad de la imagen fílmica de mostrarnos el tiempo en su fundación. Las herramientas conceptuales que aporta la filosofía del cine de Gilles Deleuze nos servirán para tratar de ver cómo se desarrolla tal capacidad a través de una serie de conceptos clave para nuestro análisis: *la imagen-tiempo, las situaciones óptico-sonoras puras* y sobre todo *la imagen cristal*.

Cinema is an art of time, a mode of thinking and of expression capable of showing events in their duration. This means that, through cinema, we can ponder about the nature and the essence of time, and about how they can be revealed through film form. A relationship established between and among cinema's basic constitutive elements: the photographic image and the illusion of movement, the clash between still image and moving image, —can help revealing the capability the filmic image has in showing time in its foundation. Gilles Deleuze's philosophy will serve as a crucial conceptual tool for the analysis: the notions of *time-image*, *optical-sound pure* situations and especially that of *crystal-image*.

Le cinéma c'est un art du temps, une forme de pensée et d'expression capable de montrer les événements dans sa propre durée. Cette capacité signifie que, grâce à elle, nous pouvons réfléchir sur la nature du temps, son essence et de quelle façon elle peut être révélée par la forme du film. Le lien entre ses principaux éléments constitutifs : l'image photographique et l'illusion du mouvement, c'est-à-dire, l'impact réciproque entre l'image fixe et l'image en mouvement, permet de révéler le potentiel de l'image fílmique pour faire émerger la nature du temps dans ses fondements. La philosophie de Gilles Deleuze nous fournit des outils conceptuels qui nous aideront dans notre analyse : *L'Image-temps*, *Les situations sonores optiques pures* et, en particulier, *L'image-cristal*.

Palabras clave / Mots-clé / Key Words

Cine, fotografía, fotograma, imagen en movimiento, imagen fija, filosofía, tiempo.

Cinema, photography, frame, moving image, still image, philosophy, time

Cinéma, photographie, photogramme, image en mouvement, image fixe, philosophie, temps.

"Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Remington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven."

Julio Cortázar, *Las babas del diablo*
(*Las armas secretas*, 1959)

Introducción

El cine es una forma que demanda pensamiento, propone estrategias comunicativas diferentes a las del lenguaje tradicional y permite un intercambio cultural más efectivo que el que puede realizarse a través de éste. Cine y fotografía son formas de expresión figurativas basadas en el tiempo, si el primero se desarrolla a través del movimiento o de la ilusión de su impresión y el registro de la duración, el segundo lo hace a través de la captura del instante, su detención y permanencia. El choque entre imagen móvil e imagen estática dentro de la forma fílmica puede acercarnos a experimentar la esencia misma del tiempo, y a través de sus dimensiones no cronológicas podemos establecer

una relación entre tiempo fílmico y fotográfico que nos ayude a profundizar en este cometido. Para ello nos remitiremos a diferentes films en cuyo interior se plantea dicha dialéctica, desde diferentes modos de confrontar cine y foto, imagen fija y móvil.

Vamos a abordar qué supone la captación mecánica de una porción de la realidad, qué implica la naturaleza estática o movable del intervalo captado, y de qué modo se inscribe el tiempo en dicho acto y en el objeto producido. La captación de un instante que forma parte de un devenir o el registro de una duración a través de la recreación de un movimiento, la memoria y el recuerdo, el tiempo del acto y el tiempo de la lectura, son distintas formas a través de las cuales aproximarnos a la temporalidad fotográfica y a la cinematográfica, bien plasmadas mecánicamente bien sugeridas o subjetivizadas. Frente a la captación mecánica del instante fotográfico se encuentra la captación mecánica de diferentes instantes equidistantes cuya reproducción a una cierta velocidad proporciona ilusión de movimiento y con ello captación, fijación y preservación de la duración. Como dice André Bazin

“En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos en una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio” (Bazin, 2008: 29).

De este modo estaríamos planteando la diferencia básica, en cuanto a la captación del tiempo entre cine y fotografía: instante frente a duración, detención frente a movimiento, estatismo frente a devenir. En la percepción, la subjetivización e interiorización de una imagen es donde se encuentran las claves para llegar a revelar esa esencia del tiempo que es capaz de transmitir, es decir, cuando una imagen actual no encadena con otra imagen actual sino con su propia imagen virtual derivando de ahí el concepto¹ de la *imagen cristal* de Gilles Deleuze que será muy esclarecedor a nuestro propósito. Además, negar la reducción de la impresión de temporalidad a un despliegue espacial, la consideración del cine como forma que se desarrolla

siempre en presente y el estudio de la temporalidad de la imagen como algo meramente cronológico, nos muestra el tiempo en su fundación situándonos en su interior. Por tanto, basándonos en la filosofía del cine de Deleuze trataremos de realizar una aproximación epistemológica y fenomenológica a la concepción del tiempo que se desprende de las imágenes en movimiento frente a las imágenes fijas o frente a la fotografía como acto inscrita dentro de una representación formada por imágenes en movimiento.

El tiempo de la imagen inmóvil

Antes que nada realicemos un breve repaso a algunas aproximaciones a la temporalidad fotográfica que basan sus tesis en la espacialidad² de la temporalidad y el tiempo como cronología. Según Jean-Marie Schaeffer la fotografía

¹ La creación de conceptos es para Gilles Deleuze la tarea exclusiva de la filosofía: “Si nos preguntamos: ¿cuál es el contenido de la filosofía? La respuesta es muy simple: la filosofía es también una disciplina creadora, tan inventiva como cualquier otra disciplina. La filosofía es una disciplina que consiste en crear conceptos. Y los conceptos no existen ya hechos, no existen en una especie de cielo en donde esperan que un filósofo los tome. Los conceptos, es necesario fabricarlos. Y no se fabrican así como así, uno no se dice un día: “Bueno, voy a hacer tal concepto, voy a inventar tal concepto” como tampoco un pintor se dice un día: “Bueno, voy a hacer tal cuadro”. Es imprescindible que exista una necesidad. Esto es tanto en filosofía como en otras disciplinas, así como el cineasta no se dice: “bueno, voy a hacer tal película”. Tiene que haber una necesidad, si no, no hay nada.” Extracto de la conferencia dada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. Deleuze, G. 1995. “Tener una idea en cine”. *Archipiélago*, 22-59, (p. 53.). Nos gustaría destacar la gran densidad teórica, filosófica y práctica que se desprende de esta conferencia en la que Deleuze aplica su pensamiento a la estética y al cine.

² Para Deleuze, cuyas tesis nos proponemos seguir, la heterogeneidad del movimiento es irreducible a la homogeneidad del espacio. No se puede reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo y eso es lo que hace el cinematógrafo: une cortes instantáneos (los fotogramas) con un tiempo impersonal, obteniendo de ese modo un falso movimiento. El movimiento real es indivisible y heterogéneo, además de no predecible y se hace en un tiempo cualitativo, en la duración. Deleuze lo compara con dos fórmulas: Cortes inmóviles + Tº abstracto frente a movimiento real + duración concreta. La especialización del tiempo está en el origen de la idea de que todo en el universo está dado: el futuro contenido en el presente y en el pasado. Este sería un tiempo que no produce nada. Es el marco abstracto e inesencial donde se suceden los acontecimientos sin que esta sucesión afecte a su naturaleza. De este modo se ignora el tiempo como invención, su dimensión fundamental. El

graba el tiempo bajo la forma de un despliegue espacial que reproduce el cambio del tiempo. Pero la imagen fotográfica no reproduce el flujo perceptivo, en cambio la imagen cinematográfica, en movimiento, sí. Esta carencia de la fotografía produce una mayor carga temporal, es decir, somos más conscientes de la distancia entre la imagen fotográfica y el objeto fotografiado, y a través de ello subjetivizamos el tiempo. En cambio, para Schaeffer, la captación del aquí y el ahora de la imagen cinematográfica anula el desfase temporal al mostrarnos un flujo perceptivo que se actualiza gracias al movimiento. La imagen fotográfica abre la distancia temporal haciendo surgir a través de ella el tiempo como pasado, mientras que la imagen fílmica cierra ese abismo y abre el tiempo como presencia, es vivido en presente. Por otro lado Omar Calabrese considera que por una parte está el tiempo que pertenece al objeto representado y por otra el de la representación. El tiempo del objeto representado, sobre todo cuando se trata de un objeto figurativo presenta un desarrollo lineal, un transcurrir de dicho objeto en la realidad. Sería el tiempo de la historia de ese objeto. En cambio, la temporalidad de la representación fotográfica no es lineal, es estática, realizada en el espacio. La representación fotográfica bloquea un elemento temporal discreto, un segmento del tiempo continuo de lo representado, por tanto su temporalidad debe ser representada espacialmente, dada su naturaleza, y esto sucede por mediación del movimiento. Calabrese considera el movimiento como lineal, debido a que conserva sus parámetros de espacialidad³. Esta concepción material del tiempo choca con el concepto filosófico de movimiento que utiliza Gilles Deleuze, extraído de la filosofía de Henri Bergson. Bergson se basa para ello en la filosofía eleática y más concretamente a las paradojas de Zenón de Elea⁴, a las que, como veremos, también acude Philippe Dubois para referirse a la discontinuidad del tiempo-movimiento fotográfico y la imposibilidad de reducir el movimiento al espacio. Pero ante todo debemos considerar que las diferentes propuestas pertenecen a presupuestos epistemológicos distintos, mientras que la de Calabrese sería una aproximación pragmática al hecho fotográfico tratado desde la semiótica, las de Deleuze y Dubois se abordarían desde presupuestos fenomenológicos y filosóficos distintos, también entre ellos.

Para Phillippe Dubois⁵ el concepto clave que se encuentra presente en todo su estudio sobre la fotografía es el

de corte. Ese golpe sitúa a la foto fuera del tiempo como transcurso, corta la continuidad temporal y en esa discontinuidad es donde Dubois recurre a las paradojas de Zenón, concretamente a la paradoja de la flecha quebrada, a través de la que el filósofo griego trata de demostrar la no existencia del movimiento, ya que éste solo puede inscribirse en el tiempo del recuerdo debido a que sólo será evaluable una vez transcurrido. La fotografía sería el modelo teórico de esta concepción de la temporalidad que se revela en el instante que es singular y en la que la idea de movimiento implica transformación. La fotografía constataría la transformación producida en dicho instante.

tiempo se hace uno con lo imprevisible y lo nuevo y no puede ser reducido al espacio por su potencia de creación.

Esta idea la desarrolla partiendo de las tesis de Henri Bergson sobre el cinematógrafo y la asimilación de su funcionamiento al de la percepción y la inteligencia humana. Todo ello se desarrolla en el capítulo primero de *La imagen-movimiento* (Deleuze, 2009: 13-27)

³ Para Calabrese “*desplazamiento entre dos puntos del espacio en un tiempo, a partir de un sistema que comprende un elemento fijado que es el observador del movimiento. Ahora bien, la fotografía no puede proporcionar la linealidad del recorrido del desplazamiento, pero proporciona en cambio un punto de vista (esto es, el observador del sistema) y, por así decirlo, el «mapa» del recorrido desde un punto a otro del sistema, además, obviamente, de la imagen del cuerpo objeto del desplazamiento. A condición, pues, de estar en posesión de los vectores adecuados que indiquen la dirección de tal desplazamiento, podremos inferir el movimiento y, por tanto, el tiempo.*” (Calabrese, 2012: 23). Con ello se refiere al tiempo físico que se inscribe en la fotografía, cuya naturaleza depende del instante de su captación y está extraído del movimiento que motiva un desplazamiento en el espacio. Calabrese se encuentra dentro de una concepción cronológica del tiempo en las dos temporalidades que trata.

⁴ Zenón de Elea pretendió probar a través de sus paradojas la inexistencia del movimiento debido a que el espacio no está formado por elementos discontinuos. Entre este grupo de “las paradojas del movimiento” cabe destacar las de *Aquiles y la tortuga*, la de *la dicotomía*, la de *la flecha* o la del *estadio*.

⁵ Dubois se centra en el concepto de corte para referirse a la temporalidad fotográfica. La imagen fotográfica, así como el acto que la engendra supone “*un gesto radical, que la hace por completo de un solo golpe, el gesto del corte, del cut, que hace caer sus golpes sobre el hilo de la duración y en el continuo de la extensión a la vez*” (Dubois, 1990: 147). Capta un solo instante interrumpiendo, fijando y separando la duración, un instante que se inscribe en un acto de corte del fluir temporal de su referente. Esto supone que la temporalidad fotográfica instaura la discontinuidad. Hasta aquí Dubois desarrolla su tesis en términos de cronología temporal.

La huella fotográfica supone la captación de un instante del devenir temporal de la realidad que se imprime de manera sincrónica en la superficie del soporte fotográfico. Dubois habla de una *paradoja del instante* que supone que dicho periodo fugaz se perpetúa, se eterniza, estando condenado a durar en el mismo estado en el que fue captado. Con ello, la fotografía entra a formar parte de “otro mundo” que se inscribe en una temporalidad nueva y simbólica que es infinita dentro de la inmovilidad total. Es así una temporalidad ajena al tiempo real, evolutivo, inscrito en la duración, que supone una nueva forma de supervivencia.

Para Dubois en la fotografía, como objeto, lo que se instala así es una distancia entre el signo y su referente, que despliega un espacio a través del cual el fotógrafo viaja en un vaivén que supone una vacilación respecto a la naturaleza representativa de la imagen, es el efecto *Blow up*: distancia que se abre entre el acto en sí y su recepción por parte de quien observa la fotografía y que se presenta como un abismo, pero no sólo físicamente: este acto también supone un vacío existencial. El lugar en el que se encuentra quien mira una fotografía será probablemente diferente al espacio de su toma, a aquella mirada, y evidentemente el tiempo transcurrido entre un acto y otro será cada vez mayor, estando sujeto al inexorable transcurso material del tiempo. Pero esta distancia se encuentra sobre todo en la revelación de la imagen que nos muestra otra cosa distinta a lo que nos dejaba creer su latencia. Se rompe así la certeza representativa de la imagen, como vemos que le ocurre al protagonista de *Alicia en las ciudades* (*Alice in den städten*, Wim Wenders, 1974), sus fotografías realizadas en una cámara *polaroid* son vistas inmediatamente al momento de su toma y en el mismo lugar de ese acto y aún así produce una brecha, una distancia que es insalvable entre el signo y su referente. En la película de Wenders este hecho se revela como un vacío existencial, no se ve en la imagen lo que se creía haber visto en la realidad y ello supone que el personaje se enfrente a la ausencia de sentido que comporta su lugar en el mundo, por tanto, el hecho adopta una deriva metafísica debida a dicho distanciamiento⁶.

Nos encontramos entonces ante diferentes aproximaciones a la temporalidad que se inscriben en el objeto, signo fotográfico: una es el tiempo del acto, de la operación fotográfica, el tiempo referido al instante que se cristaliza a

partir de dicho acto, otra, el tiempo en el que se mira la fotografía, el objeto, y por último, el tiempo de la duración eterna a la que está sujeto dicho objeto. Estos tiempos corresponden a los tiempos de las diferentes prácticas de las que la fotografía puede ser objeto: el tiempo del acto y la operación fotográfica es el de la práctica del *operator*, según terminología de Barthes, o de la *estrategia productiva*, según Santos Zunzunegui para quien

“la foto se concibe como la producción de un presente orientado hacia un futuro utópico” (Zunzunegui, 1992: 140).

La segunda práctica sería la del *Spectator* o de la *estrategia espectral* que

“aparece como un presente ideológicamente orientado hacia un pasado” (Zunzunegui, 1992: 140).

Por último estaría la práctica del *Spectrum*, del objeto

“La fotografía, puente de permanencia, se presenta, pues, como un eterno presente, fruto de un futuro perpetuamente presente a través de su referencia a un pasado” (Zunzunegui, 1992: 140).

⁶ Wenders anticipa un gesto muy común en la actualidad de intento de apropiación de la realidad. Actualmente casi todos los dispositivos de comunicación para usuario disponen de cámara fotográfica conectadas a Internet para que así la fotografía realizada esté inmediatamente disponible en cualquier lugar esparciendo también así nuestra presencia y creando una falsa sensación de dominio sobre la realidad. Para Juan Miguel Company *“Las instantáneas de la Polaroid –lo que más puede asemejarse a la reproducción inmediata y mecánica de un paisaje– le llevarán a la no tan obvia consideración de que las fotos no son la realidad, aunque transmitan su efecto visual. Es como si el objeto que captasen se hubiera extraviado. La búsqueda del referencial perdido de Winter (su historicidad como sujeto, en una palabra) constituye el principal acicate de su vagabundeo por Alemania, acompañando a una niña que busca la casa de su abuela (nuevamente la acomodación de una imagen -la del recuerdo- a la realidad.”* (Company, 1995:169). Esa inmediatez provoca el acto compulsivo de fotografiar ya que constata de manera inmediata la esterilidad de su cometido. La fotografía en *Alicia en las ciudades* (*Alice in den städten*, Wim Wenders, 1974) es la *“Plasmación simbólica del proceso de conocimiento del yo como vacío que se plasma a partir de una reflexión sobre los procesos de captación de la imagen y de la relación que establece con el objeto que representa”* (Company, 1995:168).

Para Zunzunegui, la fotografía se instala en una especie de tiempo cero en el que no puede precisarse ni lo anterior ni lo posterior, por lo que no existe una cronología en la representación, base para cualquier construcción narrativa. Además, la duración en la que se inscribe la fotografía se encuentra en el terreno de lo imaginario, ya que es el espectador quien

“construye un fuera de campo temporal que inscribe a la fotografía en la temporalidad y la ficción” (Zunzunegui, 1992: 136).

Aproximación que nos lleva a considerarla como una fuga respecto a la esclavización de la temporalidad fotográfica al mero instante y la aproxima hacia la subjetivización del tiempo, una interiorización a través de lo que percibimos, de lo que no se ve. Además, del texto de Zunzunegui se desprende la idea de la coalescencia de temporalidades en la que se instaura la imagen fotográfica, hecho que cristaliza en la posibilidad de mostrar a través de ella la imagen del tiempo, como veremos en Deleuze.

El tiempo en la imagen móvil. Imagen-tiempo e Imagen cristal

Cuando forma parte de la imagen cinematográfica, en movimiento, hay que diferenciar entre la fotografía como fotograma, la cual cumple una función ancilar dentro de la forma fílmica, y la fotografía utilizada por el discurso cinematográfico como acto y objeto a través del cual plantear reflexiones acerca del estatuto de la imagen y acerca de su utilización. La temporalidad de ambos aspectos es completamente diferente. Observamos que en el primer caso, el fotograma carece de una temporalidad propia, es un elemento constitutivo de una forma, la fílmica, que incorpora su propia concepción del tiempo a través de la ilusión del movimiento motivada por la proyección equidistante de esas particular elementales del film que son los fotogramas. De lo que se trata, según Deleuze es de instantes equidistantes cualesquiera, cuya única función es reproducir la ilusión del movimiento. Para Damian Sutton, el destino que Deleuze otorga a la fotografía es el de fotograma de una bobina como vistas instantáneas, cortes inmóviles, arbitrarios, sustraídos del movimiento real que a través de su proyección crean un tiempo abstracto, im-

personal, uniforme, invisible o imperceptible, que sólo se encuentra “en” el aparato de proyección y con el cual las imágenes se construyen a través de su paso consecutivo, estos son los dos hechos complementarios con los que, según Bergson, trabaja el cine (Sutton, 2009: 45). De este modo liga la fotografía al falso movimiento del cine que Bergson describe en *La evolución creadora* (1907) y que considera paradigma del mecanismo del pensamiento.

En el segundo caso, cuando el cine reflexiona sobre la fotografía, la temporalidad relativa al acto fotográfico, y que es propia de él, es independiente respecto al tiempo y al discurso fílmico, pero se inserta en éste, por tanto, una cosa será el tiempo que evoque y la temporalidad en la que se desarrolla su acto y otra su inscripción dentro del relato cinematográfico al que pertenece y que en cierto modo condiciona su lectura, que implicará una reflexión respecto al acto fotográfico y su temporalidad. Deleuze nunca explora la fotografía como imagen-tiempo porque la concibe como fotograma, parte del esquema sensorio-motor⁷ que hace que sea la antítesis de su concepción de una imagen directa del tiempo. Para él la fotografía es una especie de moldeado, el molde que organiza las fuerzas internas de la cosa, de tal manera que lleguen a un estado de equilibrio en un cierto instante, pero como sección inmóvil (Sutton, 2009).

La fotografía es un objeto que podemos llamar permanente, al igual que un cuadro o una escultura, podemos volver a ellos como totalidad siempre que queramos, siempre está ahí para mirarla, buscar nuevos detalles, interpretaciones.

⁷ Como cortes inmóviles generadores de un tiempo abstracto, no capaz de captar la heterogeneidad de los movimientos que se suceden. Además si la fotografía capta instantes privilegiados que retienen las formas, no el movimiento, el tiempo no aparecerá en ellas como variable independiente, no como invención o producción de lo nuevo sino como tiempo espacializado, dependiente de dicha forma como intervalo del pasaje entre diferentes formas. Se ignora de este modo la dimensión fundamental del tiempo como invención. Consideramos que esta concepción de Deleuze sobre la fotografía es debida a que su estudio lo centra en el mecanismo cinematográfico por lo que no profundiza en la consideración de la fotografía como tal, aunque sí se puede desprender de su discurso una contemplación de la representación fotográfica como objeto generador de temporalidades. Damian Sutton se apropia de esta tesis como veremos más adelante.

En cambio, el relato cinematográfico, cuya base es narrativa, se inscribe dentro de un modo de representación temporal, por lo que no podemos percibirlo como una totalidad que se nos presente de manera sincrónica. Esto supone que su forma, desde el punto de vista de su recepción, se encuentra en el imaginario del espectador quien recibe la obra de manera temporal, por tanto es un arte virtual, no material, es un arte del tiempo, el cual se interioriza y subjetiviza cuando el objeto fílmico es percibido. Como señala Barthes, el cine

“no me deja tiempo: ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; sino, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; esoy sujeto a una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de pensatividad; de ahí, para mí, el interés del fotograma” (Barthes, 20060: 95).

Vamos a centrarnos ya de pleno en la filosofía del cine de Deleuze en la que dicha subjetivización y virtualidad cumplen un papel destacado. Nos interesa desarrollar tres conceptos que reflejan su concepción del tiempo y de la temporalidad fílmica. El primero, dentro del cual se incluyen los otros dos, es el fenómeno de *la imagen-tiempo*, tipología de las imágenes a través de la que Deleuze trata de confrontar directamente nuestra percepción al tiempo. Los otros dos son: *las situaciones óptico-sonoras puras* y *la imagen-cristal*, dos conceptos extraídos del sistema de la imagen-tiempo. Los tres son conceptos clave de la teoría cinematográfica de Deleuze y sientan las bases de la vocación que le supone al cine: dar la imagen de las cosas y su duración, es decir ser un arte que basa su ontología en la revelación del tiempo⁸.

El concepto que nos interesa de Deleuze relativo al tiempo es el de duración, como devenir⁹ que perdura, que en cine se refiere a la momificación del cambio y de aquí es de donde se desprende su concepción del tiempo. El cine se acerca a esta concepción abierta del tiempo a partir de las nuevas formas que instaura y que superan su concepción clásica que consideraba al tiempo como algo abstracto y ya dado, que se presentaba de forma indirecta y no tenía imagen propia. Con la aparición del Neorrealismo se inaugura lo que Deleuze denomina la modernidad¹⁰ en el cine a través de un cine del tiempo en el que procedimientos como la profundidad de campo y el plano secuencia ofrecen

condensaciones temporales donde los acontecimientos y los seres conservan su profundidad. Pero lo que define a este cine del tiempo es que las imágenes de las que se vale suponen una ruptura con el esquema sensoriomotor que caracterizaba a las imágenes-movimiento del cine clásico, basadas en el esquema: percepción – afección – acción, es decir, percibir en función de unos intereses que motivan una acción. Este nuevo cine es un cine de imágenes-tiempo, imágenes en las que la percepción pierde su función pragmática volviendo sobre el objeto, es un cine de viden- cia, en el que se ve en lugar de mirar,

“para Bergson, percibir significa sustraer de la cosa todo lo que no nos interesa o, para decirlo de otro modo, que percibir significa reconocer de la cosa lo que nos es útil desde el punto de vista de la acción, puede comprenderse fácilmente por qué Deleuze puede afirmar que vemos

⁸ A través de estos tres conceptos se ponen en contacto las teorías filosóficas relacionadas con la concepción del tiempo con el arte cinematográfico, sobre todo a través de la fenomenología de la conciencia de Henri Bergson, aunque en ocasiones Deleuze también recurre a Hegel, Heidegger o Kant. Desarrollaremos estos tres términos para llegar al concepto de tiempo cinematográfico que es uno de los principales elementos caracterizadores del arte fílmico.

⁹ Respecto al concepto de devenir consideramos muy interesante el esclarecimiento de este dispositivo crucial del pensamiento de Deleuze por parte de Fernando Ros: *“El devenir se define como ese paso, esa corriente entre dos o más, ese umbral intersticial que se establece entre dos seres, dos elementos a y b que se relacionan de modo tal que el devenir entre los constituye una tercera realidad, que no es ni a ni b, sino un ab que es indecible entre ambos y que cobra vida propia sin borrarse b ni a. Es una puesta en acto de la exterioridad de la relación entre dos seres (que no necesariamente se comunican), respecto de ellos mismos como términos de la relación”* (DD.AA., (1997), *Pensar lo humano*. Madrid, Iberoamericana, p.237)

¹⁰ Deleuze sitúa el corte entre la concepción clásica de la imagen cinematográfica (la imagen-movimiento) y la moderna (la imagen-tiempo) en el final de la Segunda Guerra Mundial ya que tras esta entra en crisis el concepto de historia dando paso a otros conceptos con nuevas temporalidades: el devenir y el acontecimiento. Se observa una pérdida de fe en la acción humana y en la historia. Según Jaques Ranciere la *imagen-tiempo* supondría una crisis de la *imagen-acción* y generaría situaciones que ya no desembocarían en ninguna respuesta ajustada. Ranciere identifica el corte propuesto por Deleuze con las revoluciones modernas del arte basadas en la manifestación que cada forma expresiva realiza de su propia esencia, rompiendo con la mimesis y conquistando su figura autónoma. También critica el concepto de historia de Deleuze como marco a través del cual adaptar el corte formal que supone en cine el paso del clasicismo a la modernidad. (Ranciere, 2005: 129-146)

tanto mejor cuanto menos reconocemos” (Marrati, 2004: 66).

El tiempo se nos presenta entonces como algo abierto cuando nos despojamos de nuestros hábitos y prejuicios. Esta afirmación Bazín la equipara a la fotografía, que debido a su objetividad supera a la pintura como impresión de realismo ya que en esta última la intervención humana es un hecho constitutivo de su arte. Para Bazín, la liberación de las contingencias temporales de la imagen fotográfica la acerca a la ontología de su modelo (Bazin, 2008: 28). Trasladando esta idea a la concepción de la temporalidad en cine, la liberación de dichas contingencias permite una recepción más pura de las situaciones. Es lo que Deleuze llama las *situaciones ópticas y sonoras puras*, que son las que ya no se transforman en acciones y que nos hacen más que dar a ver y escuchar:

“...de ordinario no percibimos más que tópicos. Pero si nuestros esquemas sensoriomotores se descomponen o se rompen, entonces puede aparecer otro tipo de imagen: una imagen óptica-sonora pura, la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable, pues ya no tiene que ser «justificada», bien o mal...” (Deleuze, 2010: 36).

La *imagen óptica y sonora pura* se enlaza directamente a una *imagen-tiempo* que subordina al movimiento y de ésta deriva una concepción del tiempo cinematográfico que se convierte en la materia misma de la imagen fílmica, dejando de ser considerado simplemente como la medida del movimiento. Para llegar a ello, Deleuze parte de la idea de que hay que romper la apariencia de que la imagen fílmica está siempre en presente¹¹. El montaje es el mecanismo que tiene la función de constituir la imagen indirecta del tiempo y de expresar el *todo que cambia* del film, pero para ello las imágenes-movimiento, los planos, deben tener por sí mismos un carácter temporal para que de su síntesis se pueda dar la imagen del todo. De aquí surge la reflexión de las teorías clásicas del cine que plantean la alternativa entre montaje y plano. Esta alternativa depende de la presunción de que las imágenes se encuentran en presente y de una concepción del tiempo como medida del movimiento. Para que se produzca esta subordinación del tiempo al movimiento, el movimiento debe ser con-

siderado como *normal*, vinculado a un centro para poder ser medible. Pero para que el tiempo pueda liberarse del movimiento, ser la materia misma de la imagen fílmica y presentarse directamente debe ser anormal, aberrante, acentrado, no reducido a su trayectoria móvil.

Para Deleuze la imagen posee una densidad temporal que demuestra que su apariencia de estar siempre en presente es falsa. En el presente coexisten un pasado, un antes, y un futuro, un después, además, el presente es

“el límite imperceptible de una imagen que oscila hacia el pasado o hacia el futuro” (Marrati, 2004: 75)

Lo que percibimos está en presente pero se desvanece pasando inmediatamente a pasado y este pasado es el que se instala en nuestra memoria creando una imagen virtual. Cuando lo que se nos muestra es una *imagen óptica-sonora pura* se produce una especie de encadenamiento entre la imagen *actual*, la que vemos, y la *virtual*, la que se crea en nuestra subjetividad, formando así un circuito que se encadena a otros mayores, y que crean nuevas descripciones al objeto. Esto es debido a que el tipo de percepción que entra en juego es una percepción atenta que añade elementos al objeto percibido pero sin transformar el conjunto. En las

¹¹ Ya hemos visto la consideración del cine como algo vivido en presente por parte de Jean Marie Schaeffer como *análogon* del flujo perceptivo, con lo que la presencia del tiempo vivido invade al espectador abriendo el tiempo como presencia. Para André Gaudreault y François Jost mientras que la fotografía nos muestra situaciones que ya han ocurrido, el cine se aproxima más a su vivencia, somos testigos de cómo se desarrollan las situaciones por lo que se puede decir que en el cine todo está en presente. Pero el film muestra acciones ya ocurridas, presentando en presente al espectador lo que ha pasado antes. Por tanto, Jost y Gaudreault diferencian el film como objeto, que estaría en pasado ya que lo que se proyecta son acciones rodadas con anterioridad, de la imagen fílmica, en presente debido a que las acciones se desarrollan en directo. Se diferencia de este modo el objeto de su recepción. La imagen fílmica actualiza lo que muestra, el proceso narrativo mientras este tiene lugar ante nosotros. De aquí lo que Jost y Gaudreault denominan la paradoja del doble relato cinematográfico: *“a pesar de que las palabras nos presentan los hechos como ya transcurridos, la banda visual no puede sino mostrárnoslos mientras están transcurriendo”* (Gaudreault y Jost, 1990: 111). Debemos tener en cuenta que la concepción de la temporalidad de Deleuze parte de presupuestos epistemológicos distintos a los de estos autores basados en un estudio de la imagen de corte más pragmático (semiótica y narratología frente a filosofía).

imágenes ópticas y sonoras lo real, actual y lo virtual cristalizan, se convierten en indiscernibles, pero manteniendo su distinción, al igual que un objeto frente a su imagen en un espejo. Se crea de este modo lo que Deleuze denomina la *imagen-cristal*. En ella se muestra la génesis del tiempo: lo actual es el presente que pasa y lo virtual el pasado que se conserva. El pasado no sucede al presente, que ya no está, que deja de existir, pero coexiste con el presente que ha sido. El presente tiene que pasar en el momento en que está presente, por tanto, la imagen es presente y pasada a la vez, si no fuera así, pasado al mismo tiempo que presente, no pasaría.

El cristal será la expresión del tiempo como continua escisión y coexistencia: el presente se desdobra en el recuerdo del presente, y su coexistencia es el verdadero fundamento del devenir pasado. Existe una correspondencia entre el presente como imagen actual y el pasado como imagen virtual, en Deleuze, con el desdoblamiento del tiempo que propone Bergson entre percepción actual y recuerdo virtual. Para Deleuze es falso que las imágenes cinematográficas estén siempre en presente porque la imagen presente misma se duplica con su pasado puro. Esto es la tesis bergsoniana de la coexistencia del pasado y el presente. La segunda tesis sobre el tiempo de Bergson completa a la anterior:

“si el presente pasa, el pasado, por su parte no pasa: se conserva en sí, dotado de una realidad virtual propia y distinta de toda existencia psicológica” (Marrati, 2004: 83)

Según esta segunda tesis en el pasado puro es donde construimos nuestra memoria, nuestros recuerdos, dando a las la profundidad temporal que las distingue de otras imágenes mentales. Las imágenes virtuales o recuerdos puros existen fuera de la conciencia del tiempo, no están datadas, todavía no han recibido una fecha, esto es lo que las convierte en recuerdo o *imágenes-recuerdo*. Las *imágenes recuerdo* están datadas y se actualizan en relación con un nuevo presente distinto del que ellas han sido.

A través de la *imagen cristal*¹² vemos el tiempo, su perpetua y constante fundación que consiste en ese desdoble que se produce a cada instante entre presente y pasado. Un presente que no deja de pasar y que nos proyecta hacia un

porvenir inmediato que no es todavía y un pasado puro o imagen virtual de ese presente. El cristal muestra un desdoblamiento perpetuo en el que el tiempo se escinde al mismo tiempo que se afirma y desenvuelve.

“La imagen cristal no era el tiempo, pero se ve al tiempo en el cristal. Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y no Chronos” (Deleuze, 2010: 114)

Para Deleuze se introduce así la subjetividad del tiempo mismo, la de un tiempo no cronológico que constituye la interioridad en la que vivimos y cambiamos. Este es el punto en el que Damian Sutton relaciona la temporalidad de cine y fotografía. Para él la fotografía invierte nuestra relación con la duración, inversión que revela su curioso poder. La fotografía muestra una imagen estática que sin embargo puede dar una potente impresión del paso del

¹² La coalescencia entre actualidad y virtualidad y su indiscernibilidad que se da en la imagen-cristal constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes que muestran una reversibilidad entre sus caras real e imaginaria o presente y pasada. La imagen especular refleja el circuito donde se produce ese intercambio entre ambas caras, donde lo virtual pasa a actual y viceversa. Esta dicotomía está muy presente en el cine donde dicho intercambio se presenta de tres modos diferentes: entre lo actual y lo virtual, entre lo límpido y lo opaco y entre el germen y el medio. El primer modo es la imagen recíproca por excelencia, es el espejo donde la imagen es virtual en relación a la actualidad del personaje que se refleja, y cuando se convierte en actual reduce a ese personaje a una simple virtualidad expulsándolo fuera de campo. La figura de lo límpido y lo opaco nos lleva a la actualización de una imagen virtual, opaca, que deviene límpida y visible, haciendo virtual, invisible y opaca la imagen de la cual ocupa ahora su lugar. Por último, la figura del germen y del ambiente se refiere a la virtualidad del germen que cristaliza un medio virtualmente amorfo, que debe tener una estructura cristizable con respecto a la cual el germen cumpla ahora el papel de imagen actual (Deleuze, 2010).

El espejo también cumple su función cuando lo que refleja es un film que se sitúa dentro del film, o en el caso que estamos analizando, una fotografía. Estos objetos supondrán un germen que a través de su puesta en situación adquirirá una actualidad como objeto constitutivo de la obra en la que se inserta. Deleuze la justifica en la modernidad la utilización del cine dentro del cine como un síntoma de la crisis de la imagen-acción que según Wenders conduce al cine a reflexionar acerca de su propia muerte ya que la decadencia de los grandes discursos que se da tras la Segunda Guerra Mundial se refleja en la ausencia de historias que contar en el cine tomándose a sí mismo como objeto, sólo podrá contar su propia historia. Pero debemos tener en cuenta que el cine dentro del cine ya se encontraba en Vertov y en Buster Keaton muchos años antes (Deleuze, 2010).

tiempo. La cámara fotográfica parece capturar el tiempo y domesticarlo subordinándolo a nuestra subjetividad, su uso ejemplifica la naturaleza de nuestra relación con el tiempo, relación que Deleuze basándose en Bergson entiende como que la duración es subjetiva y constituye nuestra vida interna, pero va más allá indicando que la única subjetividad es el mismo tiempo, tiempo no cronológico captado en su fundación. Somos nosotros quienes nos encontramos dentro del tiempo y no al revés. Para Damian Sutton históricamente la subjetividad fue excluida de los mecanismos internos de la cámara fotográfica. Ésta se consideraba como un mecanismo a través del cual se podía ver el mundo quedando la subjetividad oculta tras las leyes de la óptica y de la química. Se dejó de lado la capacidad de la fotografía para representar el tiempo como devenir. Esto se debió a que popularmente dicha habilidad se suponía que se reducía al cine, inventado para ello. La fotografía, así como la subordinación del tiempo al instante, es para muchos la evidencia de su destino. La imagen fotográfica se suele considerar como eterna o simplemente como una imagen en la que se niega el tiempo, lo cual la hace pobre en comparación con el cine. Por ejemplo, Bazin comparaba ambos medios considerando al cine como la momificación del cambio y a la fotografía como el embalsamamiento del tiempo. Pero en este enfoque lo que se tiene en cuenta es el tiempo cronológico y no considera la posibilidad de una imagen del tiempo no basada en un esquema sensoriomotor. Lo que hay que tener en cuenta es esa experiencia diferente del tiempo como algo completo, que es diferente al tiempo cronológico, considerándolo en términos de duración pura. Este hecho se revela en la fotografía para la que la ausencia de tiempo, o temporalidad, no significa ausencia de duración. Este olvido de la consideración temporal de la fotografía se actualiza gracias a la filosofía de Deleuze, que, irónicamente, relegaba a la fotografía, como fotograma a jugar un pequeño papel dentro de la tecnología cinematográfica. Pero, ¿no es la fotografía la forma de expresión en la que mejor se ejemplifican las tesis de Bergson y Deleuze respecto al tiempo?. En la fotografía se materializa la escisión inmediata entre presente y pasado o recuerdo de ese presente, se revela en ella la imagen-cristal. Es la conservación de un presente que inmediatamente pasa a ser pasado, recuerdo y que además guarda la memoria, y esto es lo que sitúa, como decía Philippe Dubois, a la fotografía fuera del tiempo como transcurso, del tiempo evolutivo inscrito en la duración.

Reflejos y cristales. Aplicación de la imagen-cristal a tres ejemplos.

En *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès* Agnès Varda, 2008), toda la película en sí sería como un gran espejo en el que se refleja a la artista y su memoria, que pasa de virtual a actual mediante la puesta en escena de diferentes objetos y situaciones: fotos en la playa, recreaciones y representaciones de recuerdos con la propia directora transitando por los lugares de su memoria o mediante la mostración de sus filmes. Se puede decir que estos elementos serán el germen que cristalice en el recuerdo. En la primera escena Varda se dirige a cámara y nos habla de cuáles son sus intenciones en el film. Para ella cada persona encierra en su interior paisajes, los suyos serían las playas. En una playa realiza una especie de instalación que supone el rodaje de la colocación de un gran número de espejos en la arena que van a servir para reflejar sus recuerdos en los que cine y vida son una misma cosa. A través de dichos espejos se reflejan los rostros de los diferentes miembros del equipo de rodaje mientras Varda los va presentando. Todos ellos son gente joven, el germen de un cine que quedará después de ella.



Posteriormente realiza otra instalación, en este caso de fotografías en la playa que actualizan el recuerdo, poniendo así en escena la relación entre distintas temporalidades: el pasado y la actualidad, que se refleja en el choque entre la memoria que se desprende a través de ellas, lo virtual, y su ubicación en un espacio que es el de su pasado, la playa de

su infancia, pero en otro tiempo, en el presente, lo actual. A través de este juego Varda nos revela una concepción propia del tiempo, de su tiempo, que pasa a nosotros y de este modo se actualiza el recuerdo, que abandona su virtualidad. Pasado, en el recuerdo, presente en la actualidad del rodaje y la contemporaneidad de los espacios que recorre y futuro a través de la aparición de su equipo de jóvenes técnicos en la primeras secuencias de la playa, y de su familia con su descendencia en las escenas finales, todo ello nos sitúa fuera de la cronología temporal, pero nos inserta en el interior del mismo tiempo, de su tiempo.

El cine dentro del cine, el fotograma congelado y la fotografía son los elementos a través de los que se cristaliza la visión del tiempo de José Luis Guerín en *Tren de sombras* (*Tren de sombras*, José Luis Guerín, 1997), y que traslucen la intención de su autor de desmontar los mecanismos de la ficción justificando sus elecciones estéticas y formales. Guerín experimenta posibles alternativas a la ficción tradicional y a los modos de representación institucionalizados a través de la descodificación de las imágenes y de mostrar cómo la imagen puede ser equívoca desarticulando su supuesta transparencia. La película nos habla de la desaparición y de la ausencia que el tiempo cubre con su paso, al igual que las hojas secas que caen de los árboles en el jardín de la casa donde se desarrolla la historia.

En esta película nos hallamos ante un ejemplo de cristalización donde lo opaco deviene límpido y el fotograma como simple elemento constructivo del film, carente de una dimensión temporal por sí solo, pasa a revelarse como imagen que condensa un tiempo. Y en esa imagen, el fotograma se desprende de su función como tal para pasar a convertirse en fotografía subjetivizando en ella el tiempo y transformándose en un instante privilegiado, no cualquiera, debido a esa revelación. El tiempo también es revelado bien a través del acto de fotografiar que realizan los personajes del film, bien por la aparición de fotografía sobre algunos muebles: la cámara se fija en ellas y además enfrentan, en unas tomas de gran belleza, la permanencia de la imagen fotográfica a la fugacidad del tiempo a través del reflejo que produce, en el cristal interior al marco que protege unas fotografías, un rayo de luz que se proyecta sobre el péndulo de un reloj e incide sobre ellas en un movimiento oscilatorio. Para Carlos Losilla:

“el cine como ritual de la muerte, como territorio de fantasmas. La fotografía enfrentada a él, como arte de la permanencia, como lugar en el que el fantasma toma cuerpo, huye de la fugacidad de la imagen fílmica, tal como deja claro la intervención de las cámaras fotográficas en el interior de la home movie” (Losilla, 2001: 32)

Todo el film es un compendio de estrategias que nos revelan al tiempo como devenir, un tiempo en que se refleja en la actualización del pasado en el presente, tanto a través de las marcas que se encuentran en los objetos y en los lugares como en las huellas dejadas en el soporte fílmico, la película. Todo ello se condensa de manera ejemplar en una de las últimas escenas del film en la que se descubre en el negativo la presencia de la sirvienta, amante del protagonista, detrás de unos matorrales mientras éste filma el paso de su hija en bicicleta. Se produce una alternancia entre la imagen en blanco y negro del negativo viejo sobre el que se está trabajando y la misma escena rodada con material nuevo, en color, que nos desvela el truco de todo el film como un montaje, una construcción a través de la imagen. En estos planos en color aparece la misma escena, que se nos desvela al mismo tiempo a través del movimiento y las detenciones de la moviola sobre la imagen en blanco y negro. Pero en la imagen en color son los mismos personajes los que se detienen, no la imagen, ellos mismos se inmovilizan en una especie de epifanía que condensa todas las temporalidades inscritas en la película, que incluyen al acto mismo de la filmación y que densifican una temporalidad en la que confluyen presente y pasado, realidad y virtualidad dando a surgir el tiempo en su máxima expresión.



Conclusión

La confrontación entre cine y fotografía podemos entenderla como la reflexión que el cinematógrafo hace sobre la imagen fotográfica como tal y cómo esta se utiliza para a través de la propia imagen realizar una serie de consideraciones no sólo de corte estético sino psicológico y antropológico derivadas del uso de las mismas. Por otro lado, ese choque también se realiza con el elemento genético propio del cinematógrafo: el fotograma, el elemento constitutivo de la forma fílmica cuya detención y consecuente mostración puede implicar diferentes reflexiones derivadas de ese acto como por ejemplo: la adquisición del estatus de fotografía y así su funcionamiento como dinamizador de otras temporalidades no inscritas en la imagen en movimiento o simplemente evidenciar el carácter de construcción del relato cinematográfico a través de un elemento funcional de su mecánica.

Las formas fílmicas que Gilles Deleuze incluye dentro de lo que él se refiere como *imagen-tiempo* tratan de reflejar del modo más fiel posible la duración real de los acontecimientos, sin crear temporalidades predeterminadas. El uso de la detención de la imagen como elemento generador de otras temporalidades no inscritas en el discurso, pero que sugieren ser interiorizadas por el espectador para acercarlo a una percepción más activa y menos dirigida de los acontecimientos, nos indica que estamos ante formas de expresión en las que una de sus premisas básicas es el análisis de la propia forma y a través de ello la reflexión sobre los propios materiales de expresión. En los casos que hemos estudiado, el cine se refleja a sí mismo a través de la relación entre la ilusión de movilidad y la mostración de su elemento básico genético, la fotografía, a través de la deconstrucción de la forma por medio de la distanciación y el rechazo a las formas de representación basadas en la transparencia. El cine se mira a sí mismo y desvela sus mecanismos, a través de los que fundamenta su lenguaje y a través de los que crea sus propias realidades. Porque el arte cinematográfico, a través de su mirada sobre la realidad, crea nuevos espacios, nuevas percepciones sobre la realidad revelando una materia nueva.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland (2006), *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- BAZIN, André (2008), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- CALABRESE, Omar (2012), "La fotografía como texto y como discurso", *Eu-topías*, Vol. 3, pp.15-25.
- COMPANY, Juan Miguel (1995), *El aprendizaje del tiempo*, Barcelona, Ediciones Episteme.
- DE GAETANO, Roberto (1996), *Il cinema secondo Gilles Deleuze*. Roma: Bulzoni Editore.
- DELEUZE, Gilles (2009), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- DELEUZE, Gilles (2010), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- DUBOIS, Philippe (1990), *El acto fotográfico*, Buenos Aires: La marca editora.
- GAUDREAU, André y JOST, François (2001), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona: Paidós.
- LOSILLA, Carlos (2001), "Tren de sombras", *Dirigido por* nº 297, pp. 32-33
- MARRATI, Paola (2010), *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Buenos Aires: Nueva visión.
- RANCIERE, Jacques (2005), *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- RICE, Shelley (2012), "El hilo de Ariadna: en las playas que son Agnès Varda", tr. Dolores García Almudever, en *L'Atalante* nº 12, pp. 64-69
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990), *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid: Cátedra.
- SUTTON, Damian (2009), *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1992), *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra.